

Surréalisme et bande dessinée : un rendez-vous manqué ?

Vincent Manigot

Dans un premier temps principalement centré sur des réflexions d'ordre littéraire, le mouvement surréaliste s'ouvre bientôt à des domaines artistiques variés, l'art pictural notamment. André Breton (1896–1966) en fera d'ailleurs le thème de l'un des premiers ouvrages majeurs du mouvement, *Le surréalisme et la peinture* (1928). S'ajoutent diverses formes artistiques, reconnues comme autant de possibilités d'expression surréaliste. Ainsi, outre la littérature et la peinture, le surréalisme va se développer au travers de la photographie, du cinéma, des arts de la scène, de la sculpture, de la gravure, ou encore de nombreuses techniques de l'art visuel faisant plus directement appel au hasard telles que frottage, collage ou encore décalcomanie.

Mais les écrits du groupe ne font pas mention d'une bande dessinée surréaliste et, comme on le verra, peu d'artistes ont ainsi qualifié leur travail. Une telle absence interroge, et est plus encore renforcée par la forte présence de la photographie et du cinéma dans le mouvement, tous deux nés bien après celle-ci. Si les surréalistes attaquent le roman « réaliste », ils ne s'opposent pas pour autant à toute forme de narration, et ne rejettent *a priori* pas la bande dessinée. Peut-être alors les surréalistes considéraient-ils qu'elle ne permettait pas ce que les autres techniques ou disciplines autorisaient. On peut ici supposer un préjugé qui semble consubstantiellement lié à la bande dessinée depuis

ses débuts, parfois alimenté par ceux-là même qui en sont les acteurs : le Suisse Rodolphe Töpffer (1799–1846), souvent présenté comme le précurseur de ce qu'il nomme « littérature en estampes », semblait en effet déjà éprouver une sorte de gêne vis-à-vis « *de si excentriques gaités*⁽¹⁾ ».

Cet article souhaite se pencher sur la possibilité d'un lien entre bande dessinée et surréalisme : plus précisément, existe-t-il des bandes dessinées qui pourraient être qualifiées de surréalistes, et quelles conditions une œuvre devrait-elle remplir pour être considérée comme telle ? Selon la signification conférée à ces termes, différentes réponses peuvent être apportées. Mouvement international par excellence, le surréalisme a été très diversement interprété, et nombreux sont les artistes à s'en être réclamés, de manière parfois très libre. Il n'est cependant pas possible ici d'en faire une recension exhaustive, c'est pourquoi les conditions selon lesquelles une œuvre pourrait être considérée comme surréaliste seront appréhendées à travers ce qu'a écrit Breton. Quant au terme même de « bande dessinée », qui sera précisé, il désignera tous les travaux pouvant répondre à une telle définition, sans distinction d'époque ni d'origine des auteurs.

Si les liens entre surréalisme et bande dessinée ont longtemps fait l'objet de peu d'attention de la part des chercheurs, quelques travaux se sont récemment penchés sur ce point⁽²⁾. Mais la question posée plus haut, de ce qu'est, serait, ou devrait être une bande dessinée surréaliste, appelle toujours nombre de précisions. On le verra, il n'existe pas de réponse simple à cette interrogation, et surtout pas de réponse unique. Aussi, ce travail entend avant tout poser les bases de futures recherches et, pour ce faire, souhaite offrir plusieurs pistes de réflexion.

Après avoir éclairci ce qui sera entendu par « bande dessinée » et « surréalisme », nous nous intéresserons au travail de Töpffer qui, à plus d'un titre, offre des points de convergence avec le mouvement surréaliste. Sera ensuite étudiée l'utilisation dans la bande dessinée du rêve et de l'automatisme, deux orientations possibles du surréalisme selon Breton. Chaque fois seront présentés plusieurs exemples d'œuvres permettant d'illustrer ces possibilités. Enfin, l'analyse d'œuvres créées par des surréalistes à rapprocher de la bande dessinée, tout particulièrement le travail de René Magritte (1898–1967), nous permettra de montrer que celle-ci n'a, malgré tout, pas manqué d'en intéresser plus d'un.

1 Définitions

Arrêtons-nous d'abord sur les deux termes du sujet, « bande dessinée » et « surréalisme ». Quant au premier, il convient d'évacuer certains poncifs. Non, la bande dessinée ne se limite pas à un « *mode de narration utilisant une succession d'images dessinées, incluant, à l'intérieur de bulles, les paroles, sentiments ou pensées des protagonistes*⁽³⁾ ». Si beaucoup d'œuvres se retrouvent dans une telle définition, elle peut aussi parfaitement se passer de phylactères, de paroles, et plus largement en fait de personnages. Plus complexe qu'il n'y paraît, la définition de la bande dessinée a donné lieu à de très nombreuses tentatives, souvent partiales : beaucoup d'auteurs ont essayé d'appréhender la majorité des œuvres existantes, évacuant de la sorte bien des possibilités offertes par cet art. On s'en remettra donc ici à la proposition faite par Ann Miller dans son ouvrage *Reading Bande Dessinée*, qui a le mérite d'être claire, concise, et difficile à mettre en défaut : « *Art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent*

une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte⁽⁴⁾. » Ajoutons que cette « relation séquentielle » devra être doublée de ce que Thierry Groensteen qualifie de « solidarité iconique » :

Il faut reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires. [...] Leur dénominateur commun et, partant, l'élément central de toute bande dessinée, le critère premier dans l'ordre fondationnel, est bien la *solidarité iconique*. On définira les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*⁽⁵⁾.

Il semble en fait plus que délicat de parvenir à une définition qui puisse comprendre toute bande dessinée sans pour autant être trop large, au risque de contenir des travaux qui, à l'évidence, n'en sont pas. Aussi, malgré quelques limites – on songe notamment à la bande dessinée dite « abstraite » qui, par définition, ne figure rien de clairement défini, ni ne raconte d'histoire à proprement parler, et interroge véritablement l'objet bande dessinée –, nous recourrons à cette définition pour sa capacité inclusive.

Quant au second terme, il ne s'agira pas tant de définir le mouvement fondé par Breton que de savoir ce que doit (ou devrait) être une bande dessinée surréaliste. Si la bande dessinée peut se passer de texte, elle ne peut à l'inverse faire l'impasse sur une représentation graphique quelconque. Nous nous pencherons ici sur les propos de Breton relatifs au surréalisme, dont il distinguait deux orientations principales, toutes deux liées à la notion d'automatisme : un automatisme graphique ou

verbal, d'une part ; un automatisme davantage centré sur la pensée, visant à plonger dans le rêve ou l'inconscient pour en présenter les images, d'autre part. À propos du premier, il précisera en 1941 :

Je soutiens que l'automatisme graphique, aussi bien que verbal, sans préjudice des tensions individuelles profondes qu'il a le mérite de manifester et dans une certaine mesure de résoudre, est le seul mode d'expression qui satisfasse pleinement l'œil ou l'oreille en réalisant l'*unité rythmique* (aussi appréciable dans le dessin, le texte automatique que dans la mélodie ou dans le nid [chez l'oiseau]), la seule structure qui réponde à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des qualités sensibles et des qualités formelles, à la non-distinction, de mieux en mieux établie, des fonctions sensitives et des fonctions intellectuelles (et c'est par là qu'il est le seul à satisfaire également l'esprit). [...] Une œuvre ne peut être tenue pour surréaliste qu'autant que l'artiste s'est efforcé d'atteindre le champ psychophysique total (dont le champ de conscience n'est qu'une faible partie⁽⁶⁾).

La seconde orientation, centrée sur le rêve et l'inconscient, semble appuyer cette autre affirmation du fondateur du surréalisme qui jugeait dès 1928 parfaitement inacceptable pour un artiste de consacrer son talent à dépeindre ce qui l'entoure, et terminait, péremptoire : « *L'œuvre plastique [...] se référera donc à un modèle purement intérieur, ou ne sera pas*⁽⁷⁾ ». Toutefois, bien que constitutive elle aussi du mouvement, et reconnue comme telle par les surréalistes, cette « *fixation en trompe-l'œil des images du rêve* » sera bientôt délaissée par Breton, en ce qu'elle trompe – justement – l'œil, et s'est d'après lui « *avérée à l'expérience beaucoup moins sûre [pour parvenir au champ psychophysique total] et même abondant en risques d'égarement*⁽⁸⁾ ». Elle n'en demeure pas

moins une option retenue par les surréalistes du monde entier et, dans le domaine de la peinture, celle-ci a obtenu un succès considérable.

À ces deux orientations arrêtées par Breton, nous ajouterons dans ce travail un dernier type d'œuvres, difficiles à catégoriser : les bandes dessinées, ou les travaux s'y apparentant et en reprenant les codes, créées par des artistes surréalistes, dont plusieurs seront ici présentées. De telles réalisations appellent rapidement une question, plus large : une œuvre née de la main d'un artiste surréaliste doit-elle, par définition, être rattachée au mouvement ?

Mais avant de poursuivre, penchons-nous sur les premiers pas de la bande dessinée qui, sur bien des points, ne peuvent manquer d'évoquer le mouvement surréaliste qui n'apparaîtra qu'un siècle plus tard environ.

2 Rodolphe Töpffer

Précurseur de la bande dessinée à laquelle il s'essaye dès la fin des années 1820, Rodolphe Töpffer en est également le premier théoricien. En 1845, dans son *Essai de physiognomonie*, il écrit ainsi, désignant la tête d'un personnage esquissée en marge du texte :

Seulement, le trait graphique, à cause de sa rapide commodité, de ses riches indications, de ses hasards heureux et imprévus, est admirablement fécondant pour l'invention. L'on pourrait dire qu'à lui tout seul il met à la voile et souffle dans les voiles. Ce qui nous donna un jour l'idée de faire toute l'histoire d'un monsieur Crépin, ce fut d'avoir trouvé d'un bond de plume tout à fait hasardé, la figure ci-contre. [...] De là toute une épopée issue bien moins d'une idée préconçue que de ce type trouvé par hasard⁽⁹⁾.

Comme le fait très justement remarquer Barnaby Dicker⁽¹⁰⁾, ces mots évoquent ce qu'écrira presque exactement cent ans plus tard Breton dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dont nous avons précédemment cité un extrait.

La découverte essentielle du surréalisme est, en effet, que, sans intention préconçue, la plume qui court pour écrire, ou le crayon qui court pour dessiner, *file* une substance infiniment précieuse dont tout n'est peut-être pas matière d'échange, mais qui, du moins, apparaît chargée de tout ce que le poète ou le peintre recèle alors d'émotionnel⁽¹¹⁾

Au vrai, outre le dessin qui, d'après Töpffer, court parfois sur le papier sans « idée préconçue » (on notera ici jusqu'à la proximité des termes employés par les deux hommes), c'est également la narration qui semble pouvoir être laissée au hasard. Ainsi de *Docteur Festus* (1840), dont les premières cases suffisent à donner le ton d'un récit haut en couleurs (illustration 1).

Ce type de narration a sûrement pour objectif de provoquer l'amusement du lecteur, mais il évoque les expériences surréalistes liées à l'automatisme. Comme nous le verrons, certains auteurs de bande dessinée se tourneront également vers de tels procédés narratifs.

Autre point de convergence entre les deux hommes, la conviction que la création ne doit pas être réservée à une élite. Souhaitant offrir à tous les clefs des techniques surréalistes, Breton dévoile dès le premier *Manifeste du surréalisme* (1924) les « Secrets de l'art magique surréaliste », et demande à ceux qui souhaitent ainsi créer d'oublier ce qui a été appris : « *Faites abstraction de votre génie, de vos talents et*

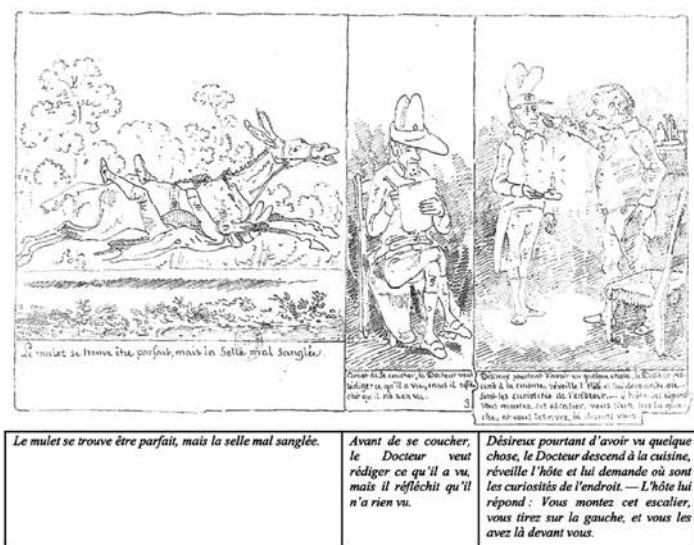
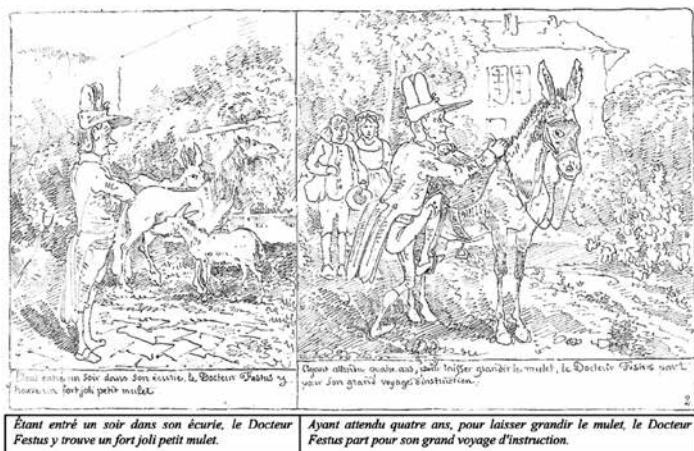


Illustration 1 : premières cases de *Docteur Festus* (source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

de ceux de tous les autres. [...] Écrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire⁽¹²⁾. » Töpffer également, qui précise encore dans *l'Essai de physiognomonie* :

Et la preuve qu'il n'est pas besoin d'un gros bagage de savoir ou d'habileté pour pratiquer la littérature en estampes, c'est ce qu'il nous est advenu à nous-même ; puisque sans posséder réellement aucun savoir acquis d'imitation graphique, et sans d'ailleurs nous être préoccupé primitivement d'autre chose que de donner, pour notre propre amusement, une sorte de réalité aux plus fous caprices de notre fantaisie⁽¹³⁾

Il précisait quelques années plus tôt, sur le même ton déjà :

Or, où trouver parmi les artistes de quelque talent, de quelque étude, assez d'abnégation de talent, assez d'oubli de leur savoir, pour en obtenir, au moyen d'une extrême niaiserie d'exécution, la clarté d'expression nécessaire pour atteindre, à grand renfort de gaucherie naïve, à cette force d'intention qui fait le mérite de ces sortes d'ouvrages⁽¹⁴⁾ ?

Les premiers pas du surréalisme sont caractérisés par l'expérimentation et la recherche de nouveaux procédés de création. C'est bien entendu également le cas des premiers pas de la bande dessinée, dont le champ des possibles est encore très vaste. Il est particulièrement notable qu'elle explore rapidement des techniques et thématiques qui sont au cœur du surréalisme : l'automatisme donc, avec Töpffer, mais aussi le rêve, seconde orientation du surréalisme arrêtée par Breton, et qui est au cœur de nombre des premières œuvres de bande dessinée.

3 Le rêve dans la bande dessinée

Mais le fait de mettre en scène le rêve suffit-il à donner naissance à

une œuvre surréaliste ? Penchons-nous sur une œuvre emblématique des débuts de la bande dessinée, *Little Nemo in Slumberland* (dès 1905), chef d'œuvre de Winsor McCay (1867 ou 1871–1934).

Morphée, roi de Slumberland, demande qu'on fasse venir le jeune Nemo pour tenir compagnie à sa fille. Un messenger vient chercher le petit garçon qui était déjà au lit, et se met alors en route sur un cheval. En chemin, il trébuche et se réveille... au pied de son lit. Ainsi s'achève la première planche de la série. Chaque soir, dans son sommeil, Nemo va se remettre en chemin, croisant une forêt de champignons géants, des échassiers au pattes immenses, explorant le fond des mers, tentant de traverser un pont dont les piles sont des hommes, découvrant dans sa chambre une grotte de glace peuplée de géants, ou encore sa maison se faisant gober par une dinde géante : ces quelques exemples ne reprennent à grands traits que les sept premières planches de la série. Il faudra plusieurs mois au petit garçon pour atteindre les portes du royaume, la suite de ses aventures s'y déroulant. La fin de chaque épisode, à l'époque publié de façon hebdomadaire, le montre se réveillant, mettant ainsi fin à ses aventures qui reprendront la nuit suivante.

La majorité de l'intrigue se déroule donc dans un univers onirique peuplé d'être étranges et d'animaux géants, qui est également changeant, un arbre pouvant devenir un rhinocéros, les colonnes d'un palais une forêt dense. Les objets inanimés peuvent prendre vie, à l'image du lit de Nemo dont les pieds s'allongent pour devenir de longues échasses enjambant les immeubles (illustration 2). Une autre fois, ce sont les bâtiments qui, affublés de très longues jambes, poursuivent les héros. Ces métamorphoses rappellent celles mises en scène par les surréalistes, particulièrement Salvador Dalí (1904–1989) qui dotera

lui aussi de très longues pattes divers éléments (principalement des éléphants) de ses œuvres⁽¹⁵⁾. Ajoutons que l'intérêt de McCay pour les rêves ne se limite pas aux aventures de Nemo : dans *Dream of the Rarebit Fiend* (en français *Cauchemars de l'amateur de fondue au Chester*, dès 1904), McCay mettait en scène un monde onirique mais bien plus sombre, souvent proche du cauchemar.

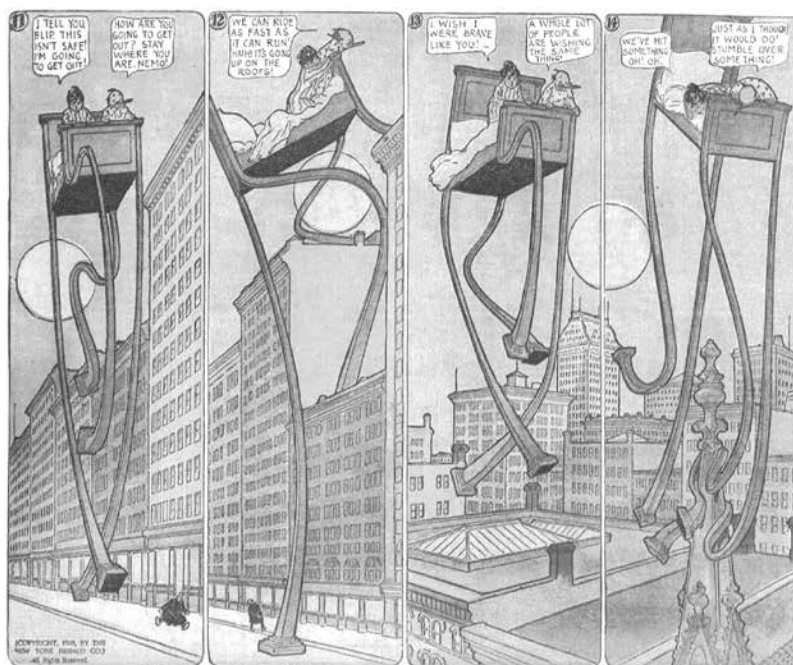


Illustration 2 : quelques cases de l'épisode du 26 juillet 1908 de *Little Nemo in Slumberland* présentant le lit parcourant la ville, dans l'édition européenne du *New York Herald* (source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

En 1910, soit exactement à la même époque, une œuvre étrange apparaît dans le *New York Herald* qui publie déjà *Little Nemo* depuis

plusieurs années : *The Wiggle Much* du Britannique Herbert E. Crowley (1873–1937 ou 1939) met en scène une étrange créature nommée Wiggles (illustration 3). Tombé dans l'oubli, Crowley a récemment fait l'objet d'un ouvrage où sont reproduites plusieurs planches de ce travail⁽¹⁶⁾. Se présentant sous la forme d'un *strip* d'une demi-page, généralement composé de six à neuf cases au-dessous desquelles sont inscrits des dialogues (parfois constitués de rimes) pour le moins singuliers, on y découvre un monde peuplé de créatures curieuses ainsi que de jouets. Le personnage qui donne son nom au récit est, comme tous les autres, systématiquement vu de profil, et toujours à peu près dans la même position : ils semblent en fait tous figés, comme les poupées qu'ils figurent. Le récit, assez décousu, ainsi que l'ensemble des personnages et phénomènes qui y sont dépeints évoquent les rêves d'un jeune enfant dans lequel les jouets prendraient vie. La série ne sera publiée que pendant quelques semaines, de mars à juin 1910. Né à Londres et mort à Zurich, Crowley a passé une importante partie de sa vie aux États-Unis où fut publié ce travail. Revenu en Europe, notamment en Suisse où il finira sa vie, il aurait été un proche de Carl Jung (1875–1961), comme un écho aux surréalistes qui nourrissaient un intérêt très vif pour le travail de Sigmund Freud (1856–1939), que rencontreront d'ailleurs Breton et Dalí, et bien sûr plus généralement pour le rêve.

Bien plus connu et autre monument américain des premiers temps de la bande dessinée, *Krazy Kat* (dès 1913) de George Herriman (1880–1944) peut également évoquer le mouvement surréaliste : créatures étranges, absence de logique et situations parfaitement invraisemblables, personnages apparaissant ou disparaissant comme par magie, décor changeant au fil des épisodes voire d'une case à l'autre... Ainsi cet

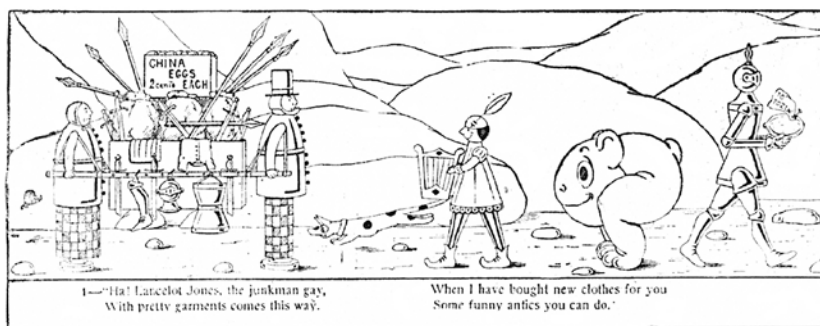


Illustration 3 : première case de l'épisode du 1^{er} mai 1910 de *The Wiggle Much*, dans l'édition européenne du *New York Herald*. Wiggles est le deuxième en partant de la droite (source : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France).

épisode d'avril 1940 où Ignatz la souris capture le reflet de la lune dans un puits pour apporter de la lumière à Krazy Kat. Pour Groensteen cependant, « *dans la mesure où le strip consiste en variations sur un thème indéfiniment repris, on ne peut pas dire que la cohérence soit abolie au profit d'un pur jaillissement d'images surprenantes. Krazy Kat ne relève pas d'un dessin-écriture automatique, mais d'un déploiement de l'imagination à l'intérieur d'un cadre défini et, somme toute, contraignant*⁽¹⁷⁾. » Certes, mais le dessin et l'écriture automatiques ne constituent qu'un des deux axes du surréalisme, le second reposant sur le rêve et l'inconscient. Quant au fait qu'il s'agisse d'une série, il implique en effet des « *variations sur un thème indéfiniment repris* » ; mais, là encore, Magritte ou Dalí pour ne citer qu'eux ont réalisé nombre d'œuvres sur le modèle de séries, déclinant motifs ou thématiques. En outre, une seule planche, prise isolément, changerait-elle la nature de ce travail ?

À l'évidence néanmoins, *Krazy Kat* est difficile à qualifier de surréaliste, mais la raison est sûrement à chercher ailleurs : outre le

fait que ce travail (ainsi que les autres précédemment présentés) est bien sûr antérieur à la naissance du mouvement surréaliste⁽¹⁸⁾, il ne s'inscrit véritablement dans aucune des deux orientations arrêtées par Breton. En fait, la série appartient plus sûrement au registre du non-sens, fréquent en bande dessinée. Il est toutefois juste que le terme même de « surréalisme » désigne souvent, dans le langage courant, « *ce qui dépasse l'imagination, ce qui paraît complètement insensé*⁽¹⁹⁾. » C'est ce glissement qui fait que nombre d'œuvres, de bande dessinée mais pas uniquement bien sûr, se voient qualifiées de « surréalistes » lorsqu'elles s'inscrivent dans un univers fantastique ou absurde. À l'occasion de la sortie de *Plunk !*, les auteurs Luc Cromheecke (né en 1961) et Laurent Letzer (né en 1962) qualifiaient ainsi en 2008 leur album de « surréaliste et absurde », évoquant encore la question du « non-sens⁽²⁰⁾ ». Au Japon, un recueil d'œuvres du mangaka Tsuge Tadao つげ忠男 (né en 1941) était publié en 2005 sous le titre *Shūruruarizumu* シュールレアリズム (Surréalisme), reprenant de courts travaux initialement publiés entre 1960 et 1998. Là encore, contrairement à ce que semble annoncer le titre, ceux-ci tiennent plutôt de l'étrange ou du fantastique.

Figure majeure de la bande dessinée japonaise, son frère aîné Tsuge Yoshiharu つげ義春 (né en 1937) offre un travail qui est en revanche davantage à rapprocher du surréalisme. C'est tout particulièrement le cas de *Neji-shiki* ねじ式 (récemment traduit en français sous le titre *La vis*), court travail publié en juin 1968 qui le rend immédiatement célèbre, et dans lequel il raconte l'un de ses rêves. Un garçon sort de la mer où il s'est fait piquer par une méduse, ce qui l'a terriblement blessé puisqu'une artère du bras est sectionnée. Il parvient à un village et y cherche un médecin mais, n'en trouvant pas, il monte dans un train

pour un autre village ; celui-ci le ramène toutefois au précédent. Il y cherche à nouveau un médecin et trouve une gynécologue avec qui il a une relation sexuelle. Elle le soigne ensuite de bien étrange façon (son artère réparée par une valve dont le pas de vis donne son nom au récit), avant de repartir en bateau à moteur. En ce que l'auteur y fait le récit d'un rêve, et ce quelles qu'aient pu être ses motivations de le faire⁽²¹⁾, ce travail apparaît bien plus proche de la définition de Breton que ne l'est l'œuvre de McCay, qui *a priori* imaginait un monde onirique plutôt qu'il ne faisait le récit de rêves. Néanmoins, dans le domaine pictural, nombre d'œuvres appartenant au surréalisme, et plus précisément à sa seconde orientation, ne sont pas des récits de rêve ; ainsi là encore chez Dalí. À l'inverse, tout récit de rêve n'est bien sûr pas une œuvre surréaliste. La frontière semble ainsi parfois bien ténue et difficile à arrêter. Et, comme nous allons le voir, cette question de la qualification d'une œuvre utilisant une technique employée par les surréalistes se pose également pour les travaux réalisés à l'aide d'autres procédés.

4 Automatisme et autres techniques surréalistes

Si l'on s'en tient aux deux orientations arrêtées par Breton, la recherche d'une éventuelle bande dessinée surréaliste devra également porter sur les autres techniques utilisées au sein du mouvement : à ce titre, c'est d'abord l'automatisme, par son importance à l'intérieur de la machine surréaliste, qui retiendra notre attention. Le dessin automatique, notamment prisé par André Masson (1896–1987) ou Yves Tanguy (1900–1955), peut-il trouver une application dans la bande dessinée ? Employée pour chaque dessin de manière isolée, puis répétée, la technique pourrait sûrement faire naître une bande dessinée abstraite, mais c'est ici à un exemple

probablement à mi-chemin du dessin et de l'écriture automatique que nous allons nous intéresser.

Moebius (pseudonyme de Jean Giraud, 1938–2012), à l'occasion de la rétrospective justement intitulée « Moebius, Transe-Forme » qui lui était consacrée en 2010 à Paris, précisait : « *J'ai deux pôles, deux gestes. Quand je suis dans la peau de Moebius, je dessine en état de transe, j'essaye d'échapper à mon "moi"⁽²²⁾.* » Il s'en est plusieurs fois expliqué au sujet d'*Arzach*, œuvre étonnante, sans parole, d'abord publiée en 1975 dans le premier numéro du magazine *Métal Hurlant* dont il est l'un des fondateurs. Il précisera une trentaine d'années plus tard, à l'occasion d'une réédition en album :

Pour moi, *Arzach* fut une sorte de passage à l'acte, une plongée dans des mondes étranges, au-delà du visible. Pour autant, il ne s'agissait pas de produire une histoire bizarre de plus, mais de révéler quelque chose de très personnel, de l'ordre de la sensation. J'avais comme projet d'exprimer le niveau le plus profond de la conscience, à la frange de l'inconscient. Cette histoire fourmille donc d'éléments oniriques. Lorsqu'on s'engage dans ce type de travail, les vannes de l'esprit s'ouvrent soudain, laissant apparaître les formes, les images, les archétypes que l'on porte en soi⁽²³⁾.

Comme l'a noté Groensteen, il ne s'agit à l'évidence pas ici de dessin automatique au sens où l'entendaient les surréalistes⁽²⁴⁾. Néanmoins, il nous semble que la comparaison avec ces derniers reste intéressante, à condition de considérer qu'il s'agit plus d'un procédé qui, pour le dessin, serait proche de ce que Breton et Philippe Soupault (1897–1990) produisirent avec *Les champs magnétiques* (1919) par le biais

de l'écriture automatique. Eux non plus n'ont pas fait courir en tous sens leur crayon, les mots en eussent été parfaitement illisibles : ils ont contrôlé la formation des mots sur le papier, mais pas l'apparition de ceux-ci, ouvrant en quelque sorte, comme l'écrira Moebius, « *les vannes de l'esprit* ». Reste que, chez ce dernier, les différents épisodes d'*Arzach* sont tout de même structurés, possèdent souvent une chute, à l'occasion humoristique, et ne sauraient donc à l'évidence être intégralement dus au hasard. L'auteur a du reste employé ce genre de procédé dans d'autres œuvres. Pour *Sur l'étoile* (1983), premier tome de la série *Le Monde d'Edena*, il explique avoir dessiné en l'espace d'une seule demi-heure l'ensemble de l'histoire, sous forme d'ébauche très rapide, dans un état de transe là encore⁽²⁵⁾.

Autre exemple, celui de l'américain Jim Woodring (né en 1952) dont le travail est bien délicat à définir. Sa série *Frank* notamment, qui met en scène le personnage du même nom, « anthropomorphe générique » comme il le qualifie (animal de couleur violette qui semble issu des dessins animés américains des années 1930, à mi-chemin du chat et du chien, mais affublé de dents de lapin), dans un monde onirique aux couleurs chatoyantes (pour les quelques épisodes en couleurs) mais qui peut très rapidement virer au cauchemar. Les autres personnages récurrents donnent le ton : Manhog, un « homme-porc » ; Whim, personnage filiforme qui évoque le diable ; ou encore Pupshaw et Pushpaw, compagnons de Frank aux formes géométriques. Les épisodes, muets, ne se suivent pas, et n'offrent parfois guère de récit tangible. Tout semble pouvoir se produire dans l'étrange monde où ils évoluent.

Woodring reconnaît l'influence du surréalisme qu'il a découvert en 1968, au travers de l'exposition *Dada, Surrealism and Their Heritage*

organisée par le MoMA où il rencontre notamment des œuvres de Giorgio de Chirico (1888–1978) et de Dalí qui le marquent fortement, mais ne s'en réclame pas. Toutefois, concernant *Frank*, son processus créatif pourrait évoquer le surréalisme : il s'isole et, dans un état « *de rêverie, une sorte d'état méditatif* » pour reprendre ses termes, attend que lui arrivent les idées quant à ce qui pourrait arriver à ses personnages, n'en retenant que quelques-unes. Il considère que les idées ne viennent pas *de* lui, mais bien plutôt viennent *à* lui. Chaque fois qu'une idée est retenue, il passe à la suivante, reprenant le même processus. La construction du récit se poursuit ainsi, lentement, en quelque sorte à tâtons, quasiment case après case, l'auteur lui-même n'ayant semble-t-il aucune idée de la voie qui sera empruntée, ni du sens à donner à ce qui va naître sur le papier⁽²⁶⁾.

Le fait d'avancer en quelque sorte en même temps que l'histoire, de la découvrir alors qu'elle naît, évoque les techniques surréalistes. Une différence néanmoins, qui est loin d'être un détail : Woodring opère un choix entre les idées qui lui viennent, en opposition avec la fameuse définition du surréalisme que Breton donnait dans le premier *Manifeste*, en 1924 :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale⁽²⁷⁾

Il est permis de supposer que Moebius lui aussi exerçait de tels choix. Certes. Cependant, si un tel « *contrôle exercé par la raison* »

est *a priori* en opposition avec la conception d'automatisme, dans les faits, nombre de surréalistes ont employé des techniques faisant appel à l'automatisme ou au hasard, mais un hasard de toute évidence bien contrôlé. Pour en revenir à ce qu'écrivait Breton en 1941 dans *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, la comparaison effectuée entre l'écriture automatique et le nid d'un oiseau dit assez bien le fait que, dans le procédé surréaliste, la finalité de l'entreprise est déjà perçue. Il s'agit donc d'une conduite certes instinctive, mais dont la structure est déjà (en pensée tout du moins) finalisée. Notons encore que ce hasard que convoquent les surréalistes sera dirigé, canalisé, guidé. C'est tout particulièrement le cas dans le fameux jeu du « cadavre exquis » : qu'il s'agisse de la version verbale du jeu ou de son pendant dessiné, l'objectif à atteindre est dès l'origine défini, et le hasard doit donc entrer des « cases ». Aussi, si l'utilisation du hasard est indéniable, elle est limitée. Clement Greenberg (1909–1994) distinguait au sein du surréalisme des artistes, tels Joan Miró (1893–1983) ou Masson, faisant usage de l'automatisme comme facteur primaire, et pour qui il joue un rôle décisif ; et ceux, comme Max Ernst (1891–1976), Magritte ou Dalí, en faisant un usage secondaire et provisoire, « *essentiellement un moyen d'anticiper ou induire des images, non de créer les images elles-mêmes*⁽²⁸⁾ ». Moebius et Woodring seraient à rattacher aux seconds, de même probablement que le procédé du cadavre exquis.

Le cadavre exquis a d'ailleurs aussi été appliqué à la bande dessinée. En 1995 paraissait aux États-Unis *The Narrative Corpse*, album coordonné par Art Spiegelman (célèbre pour *Maus*) et Robert Sikoryak et réalisé par soixante-neuf artistes : chacun a réalisé trois cases seulement, en ne connaissant chaque fois que les trois qui précédaient

directement. Célèbre du fait de ses initiateurs, le procédé de la bande dessinée collaborative (en anglais *Comic Jam*) n'est pas unique et possède bien des prédécesseurs. Néanmoins, dans *The Narrative Corpse*, le fait que les artistes n'aient eu connaissance que des quelques cases qui précédaient directement celles dont ils avaient la charge soumet clairement au hasard une partie du procédé créatif. Ici se pose à nouveau la question de savoir si le fait d'employer une technique surréaliste aboutit nécessairement à la création d'une œuvre qui le soit également. Tout dépend du procédé, mais aussi de son emploi, et un autre exemple nous permettra de nous en convaincre.

Dernier exemple de technique employée dans le surréalisme ainsi qu'en bande dessinée, les œuvres pouvant, au sens propre, être lues dans un sens comme dans un autre. Dalí, lui encore, en fera l'une de ses spécialités au travers de sa fameuse « méthode paranoïaque-critique » consistant à percevoir une image double voire multiple dans une unique forme : par exemple, comme il l'écrira lui-même, « *l'image d'un cheval qui est en même temps l'image d'une femme*⁽²⁹⁾ ». Cependant, si la découverte de telles images dans les nuages ou les taches d'un vieux mur peuvent être rapprochées du hasard (faisant plus précisément appel au « hasard objectif » de Breton⁽³⁰⁾), dans les constructions de Dalí, la liberté d'interprétation accordée au spectateur est en fait généralement limitée aux quelques possibilités que l'artiste a préalablement déterminées, et il n'est finalement guère question d'automatisme. Avant lui, plusieurs artistes se sont essayés à de telles images, visant davantage l'amusement qu'une quelconque exploration de l'inconscient. Citons l'auteur de livres pour enfants Peter Newell (1862–1924) : dès 1893, il publie *Topsys & Turvys*, ouvrage constitué d'images qui, retournées, découvrent un sens

différent. À la même époque, Gustave Verbeck (1867–1937) reprend le même principe mais de manière bien plus complexe avec *The Upside-Downs of Little Lady Lovekins and Old Man*, une bande dessinée se lisant dans les deux sens : plus précisément, parvenu à la fin de la dernière case, le lecteur est invité à retourner la planche pour poursuivre sa lecture. Artiste américain de père néerlandais et de mère française, Verbeck est né à Nagasaki où il a sans doute pu découvrir les *jōge-e* 上下絵, images « réversibles » qui possèdent une assez longue tradition au Japon. Mais, et la simple mention du travail de Verbeck permet de s'en convaincre, ce type d'œuvres est bien antérieur à la fondation du mouvement et, s'il est possible de voir en ces auteurs des précurseurs du surréalisme, il serait sûrement plus juste de considérer que les surréalistes reprendront une technique déjà bien éprouvée, dans un objectif finalement pas si éloigné de celui de leurs prédécesseurs. Dalí, qui crée beaucoup de ces images, s'oppose à la passivité du hasard objectif : ses constructions, que Breton nomme « images devinettes » et finira par critiquer, sont parfaitement construites, conscientes. Tout comme celles de Verbeck.

Notons encore à propos de ce dernier qu'une autre de ses créations, *The Terrors of the Tiny Tads*, est publiée dans le *New York Herald* en même temps que *Little Nemo* et *The Wiggle Much*. L'édition du dimanche 1^{er} mai 1910 voit par exemple se suivre les trois séries, chacune sur une page différente. Il y avait donc à l'époque un intérêt du public certainement, mais aussi des artistes pour des œuvres explorant des domaines et des techniques nouvelles ; explorant finalement, comme nous l'écrivions plus haut, les possibilités d'un art nouveau.

Si la bande dessinée a ainsi souvent employé des techniques issues ou

reprises par les surréalistes, l'inverse est également vrai, et certains surréalistes ont fait référence à la bande dessinée dans leur travail. En fait, bien que Breton et les surréalistes ne se soient guère exprimés sur la bande dessinée, plusieurs membres du groupe nourrissaient un intérêt évident pour les possibilités offertes par cette forme artistique.

5 Œuvres surréalistes à rapprocher de la bande dessinée

Divers artistes surréalistes ont ainsi créé des œuvres qu'il est parfois difficile de distinguer de la bande dessinée. Premier exemple, celui de Magritte : dès ses débuts, il réalise plusieurs travaux qui, ne serait-ce que dans la forme, en sont proches. Le plus frappant est certainement une toile qu'il réalise en 1928, *L'homme au journal*, dont la surface est divisée en quatre parties égales aussi bien quant à la taille qu'au contenu, à un détail près : elles figurent toutes la même scène, l'angle d'une pièce dans laquelle sont présents une table, deux chaises, un poêle sur la droite, une fenêtre d'où l'on voit l'extérieur et des fleurs dans un vase sur son rebord, enfin un tableau ou une gravure sous cadre, ainsi qu'un chapeau et un éventail accrochés au mur qui nous fait face ; mais la partie située en haut à gauche comporte également un homme, assis à la table, qui lit le journal, donnant son titre à l'œuvre. Dans les trois autres parties, l'homme et le journal ne sont pas présents. Les quatre parties sont séparées par une marge de couleur noire. À l'exception peut-être de cet espace dont la couleur n'est pas habituelle, mais loin d'être inédite pour autant, l'œuvre de Magritte évoque assez immanquablement une bande dessinée. Elle a cependant été considérée par certains auteurs, Saitō Tetsuya et Itō Gō notamment⁽³¹⁾, comme étant différente, et ce pour deux raisons principales. Premier argument avancé, la différence

majeure d'avec une bande dessinée est qu'aucun récit ne semble pouvoir être dégagé de l'œuvre : il eut par exemple fallu que, dans la dernière case de l'œuvre (encore faut-il savoir où elle commence et où elle finit), le personnage fasse à nouveau une apparition, ou que quelque chose ait changé, pour qu'il y ait en quelque sorte une « chute », permettant au spectateur/lecteur de recomposer ce qui avait pu se passer dans l'intervalle. Cette absence ne permettrait pas de dégager d'ordre de « lecture » et, partant, empêcherait toute succession entre les différentes parties de la toile, voire tout lien entre elles. Comme le précise Saitō, *« peut-être est-il possible de dire que la différence décisive qui distingue le surréalisme de la bande dessinée (à tout le moins celle que nous côtoyons actuellement dans les revues ou les albums) est la présence ou l'absence d'un récit qui doit être faite⁽³²⁾ »*. Mais, et bien qu'entre parenthèses, le plus important est bien ici la précision sur ce qui est entendu comme bande dessinée : tout dépend de la définition que l'on voudra bien donner de cet objet, et tenter d'englober *a posteriori* dans une définition la majorité des œuvres produites ne pourra qu'en laisser sur le côté certaines autres, celles notamment qui jouent avec les codes et les possibilités du support. Ajoutons que l'absence de l'homme, du journal ou de tout nouvel élément dans les trois autres parties de la toile ne supprime pas nécessairement toute possibilité de récit : elle interroge certes le spectateur/lecteur, se révèle assez déroutante, mais n'empêche aucunement une quelconque histoire. La non-présence de l'homme dans trois cases présente-t-elle les instants qui ont suivi son départ ? La même pièce, à la même heure mais d'autres jours, suggérant qu'il est depuis (ou ensuite, ou avant et après, selon le sens de lecture) parti ? Si les hypothèses soulevées par les auteurs précédemment cités sont

intéressantes, rien n'empêche de voir dans cette œuvre un récit, et dans *L'homme au journal* une bande dessinée.

Cette toile serait-elle pour autant surréaliste ? Tout dépend là encore du sens qu'on souhaitera accorder à ce qualificatif. Pour Breton, la question n'en est pas une : Magritte, s'il illustre une « tendance » différente et très personnelle du mouvement, est clairement surréaliste, ouvrant la voie à d'autres orientations possibles.

La démarche non automatique mais au contraire pleinement délibérée de Magritte étaye, d'autre part, dès ce moment, le surréalisme. Seul de cette tendance, il a abordé la peinture dans l'esprit des « leçons de choses » et, sous cet angle, a instruit le procès systématique de l'image visuelle dont il s'est plu à souligner les défaillances et à marquer le caractère dépendant des figures de langage et de pensée. Entreprise unique, de toute rigueur, aux confins du physique et du mental, mettant en jeu toutes les ressources d'un esprit assez exigeant pour concevoir chaque tableau comme le lieu de résolution d'un nouveau problème⁽³³⁾

L'utilisation par Magritte d'un format ne pouvant à tout le moins qu'évoquer la bande dessinée n'est pas le fruit du hasard, et *L'homme au journal* pas un cas isolé. Dès la fin des années 1920, le peintre réalise plusieurs œuvres présentant des motifs (parfois identiques) séparés et présentés comme dans des cases : *Le point de vue* ou *La clef des songes* en 1927, *L'idée fixe* en 1928, etc. Il est cependant vrai que *L'homme au journal* est, formellement, celle qui s'approche le plus d'une bande dessinée.

Par ailleurs, autre référence au neuvième art, Magritte utilisera plusieurs fois des phylactères (précisément lorsqu'il n'emploie pas de

découpage « en cases »), par exemple dans *Le paysage isolé et L'usage de la parole* en 1928, l'année suivante dans « Les mots et les images » publié dans *La Révolution surréaliste*⁽³⁴⁾ ou, après-guerre, dans *Les démangeaisons* et *Flûte* en 1948, deux gouaches sur papier réalisées durant sa courte mais très riche « période vache ». En 1948 encore, *La famine* présente quant à elle des personnages qui semblent directement inspirés de Croquignol, Filochard et Ribouldingue, les Pieds nickelés créés par Louis Forton (1879–1934). Il ne s'agit là encore sûrement pas d'un hasard, Magritte ayant fait une reproduction d'un dessin de ces personnages, probablement à la même époque⁽³⁵⁾. Il y a donc très clairement chez Magritte un intérêt pour la bande dessinée, même si son emploi peut aussi être considéré comme une sorte de provocation à l'égard du monde de l'art parisien, particulièrement à la fin des années 1940 lorsqu'il réalise *Flûte* et les autres œuvres exposées la même année à Paris, très mal reçues par les surréalistes parisiens, au premier chef desquels Breton avec qui les relations sont de longue date compliquées. Alors, bien sûr, Magritte qualifiant lui-même ce court passage créatif de « période vache », se pose la question de savoir s'il est à ce moment surréaliste. Il renouera juste après avec des travaux poursuivant ses recherches d'avant la courte parenthèse de 1948 mais, comme nous allons le voir, une telle interrogation se pose avec d'autres artistes.

En tout état de cause, Magritte n'est pas le seul surréaliste à s'être intéressé à la bande dessinée, et l'on pourrait citer d'autres artistes s'en étant approprié les codes. Ainsi peut-être de certains travaux de Max Ernst, et plus encore de nombreuses œuvres de Roberto Matta à la structure proche d'une planche de bande dessinée (*Endless Nude* en 1938, plusieurs dessins souvent sans titre du début des années 1940,

I Want to See It to Believe It en 1947, etc.). Dans la troisième livraison du *Surréalisme au service de la révolution* (1931), « Objets mobiles et muets » d'Alberto Giacometti (1901–1966) en reprend la structure⁽³⁶⁾. Bien qu'en marge du mouvement, Pablo Picasso (1881–1973), qui fut semble-t-il grand amateur d'illustrés, a réalisé plusieurs œuvres employant des phylactères pour certaines, certaines autres étant organisée en cases. Ainsi des deux planches de *Sueño y mentira de Franco* (Rêve et mensonge de Franco, 1937) qui préfigurent *Guernica*, réalisée la même année. Bien plus tôt déjà, il réalise quelques pages de bande dessinée mettant en scène ses proches (par exemple *Histoire clair et simple de Max Jacob et sa gloire ou la récompense de la vertu* [sic], en 1903). Citons encore Maurice Henry (1907–1984), membre du mouvement surréaliste dès 1933, qui participera en parallèle à la réalisation d'une vingtaine de films entre 1939 et 1951, parmi lesquels *Les aventures des Pieds nickelés* (Marcel Aboulker, 1948) et *Bibi Fricotin* (Marcel Blistène, 1951), tous deux adaptés de l'œuvre de Forton. Outre les nombreux dessins humoristiques qu'il produit, Henry va réaliser de courtes bandes dessinées dès le début des années 1930 (*La sonnerie obstinée*, 1933–1934), c'est-à-dire précisément à l'époque où il collabore au *Surréalisme au service de la révolution*, et bien plus tard encore puisqu'il publie *Les aventures de Fortuné Paleron* en 1946, et réalisera une dizaine d'années plus tard pour *Le Figaro* des *strips* humoristiques muets en trois cases⁽³⁷⁾. Mais, et même en ce qui concerne les travaux des années 1930, qu'il ait alors appartenu au mouvement en fait-il nécessairement des œuvres surréalistes ? Il s'agit en fait de courts récits humoristiques de facture classique dont le seul objet semble être l'amusement du lecteur, et qui à l'évidence ne peuvent être rattachés à aucune des

orientations définies par Breton. La difficulté à trouver des bandes dessinées surréalistes est ainsi en premier lieu et bien évidemment celle de la qualification des travaux concernés : indépendamment même du rattachement de l'artiste qui l'a créée, chaque œuvre peut-elle être à la fois qualifiée de bande dessinée et de surréaliste ? Le travail d'Henry peine à répondre aux précisions relatives au surréalisme que nous avons arrêtées au début de cet article, et la remarque s'applique à nombre d'artistes.

6 Pour conclure

Il serait possible de poursuivre encore un tel inventaire, mais l'on voit déjà suffisamment que si bien des surréalistes se sont intéressés à la bande dessinée, l'on se trouve souvent face à l'un des deux cas de figure suivants : soit une œuvre surréaliste telle que *L'homme au journal* mais dont le statut de bande dessinée fait au minimum débat ; soit une œuvre réalisée par un artiste surréaliste qui de toute évidence est une bande dessinée, mais dont le caractère surréaliste est moins évident à établir. Ce dernier cas définit parfaitement le travail d'Henry dont les *strips* sont difficiles à rattacher au mouvement. Il poursuit toutefois parallèlement d'autres projets proches du surréalisme : ainsi des *Métamorphoses du vide*, surprenant récit onirique faisant la part belle aux illustrations publié en 1955 (récemment réédité⁽³⁸⁾) dont nombre des pages sont ajourées, permettant un jeu complexe au niveau de la narration. Henry reprend ici une formule qu'avait déjà employée Peter Newell dans *The Hole Book* (1908), celui-là même qui à la toute fin du XIX^e siècle s'amusait à créer des images à double sens de lecture : où l'on voit bien la perméabilité des techniques et disciplines artistiques.

En fait, que *L'homme au journal* soit ou non une bande dessinée, ou que le travail de Moebius puisse être qualifié de surréaliste ou pas, n'est peut-être pas le plus important. Ce qui importe ici c'est que l'on constate : 1. que la bande dessinée avait suffisamment pénétré la culture pour teinter nombre d'œuvres de surréalistes ; 2. qu'à l'inverse, le surréalisme et les techniques employées au sein du groupe ont débordé du mouvement pour atteindre la bande dessinée ; 3. que, malgré tout, la bande dessinée n'a pas été reconnue de manière « officielle » comme pouvant être le support d'expériences surréalistes, et n'a ainsi jamais été utilisée dans les publications du mouvement.

Jamais, ou presque. La première partie du catalogue de l'exposition *First Papers of Surrealism*, coorganisée par Marcel Duchamp (1887–1968) et Breton qui s'est tenue d'octobre à novembre 1942 à New York, présente également divers travaux sans lien évident avec le mouvement, retenus pour illustrer des thématiques pouvant y faire écho. Surprise : au sein d'une partie intitulée « De la survivance de certains mythes et de quelques autres mythes en croissance ou en formation », la page dédiée au « Surhomme » présente, sous une photographie de Friedrich Nietzsche (1844–1900) et une citation du marquis de Sade (1740–1814), une illustration de Superman vraisemblablement contemporaine de l'exposition⁽³⁹⁾. Détail qui a son importance, il est précisé en ouverture de cette partie : « Mise en scène d'André Breton ». Non sans humour certes, il serait donc à l'origine du choix du superhéros au justaucorps pour illustrer ce mythe. Exilé aux États-Unis depuis 1941, Breton l'y a sûrement découvert.

Une dizaine d'années plus tard, Breton rédige avec Benjamin Péret (1899–1959) le texte qui accompagne « La vie imagée de Pablo Picasso »,

récit illustré par un certain Braig et publié dans l'hebdomadaire *Arts* du 28 décembre 1951 au 8 février 1952. Il s'agit d'une « bande dessinée verticale », suite d'images légendées disposées en colonne qui commence à cette époque de paraître dans les périodiques et rencontre un grand succès, certes plus proche d'un récit illustré que d'une bande dessinée à proprement parler, mais le fait demeure intéressant. Le quotidien *Paris-Presse* s'en fait d'ailleurs l'écho, achevant non sans malice sa courte présentation par ces mots : « *A quand les "comics" d'André Breton*⁽⁴⁰⁾ ? » Il semble en fait, et contrairement à ce que son choix laisse supposer dix ans plus tôt, que Breton ait détesté les *comics* américains mais beaucoup apprécié ces bandes dessinées aux thèmes souvent historiques⁽⁴¹⁾. Il s'agit de la seule information qu'il ait été possible de trouver quant à l'opinion du chef de file des surréalistes relative à la bande dessinée, et si celle-ci est relativement positive, elle ne concerne qu'un type d'œuvre, très particulier, et est qui plus est tardive.

Enfin, l'un des rares exemples d'emploi de la bande dessinée dans une publication surréaliste est dû aux membres du Désir libertaire, groupe surréaliste né en 1973 à Paris à l'origine de la revue du même nom, principalement rédigée en langue arabe⁽⁴²⁾. Amateur de bande dessinée, Maroine Dib (né en 1949) est membre de ce groupe. Au milieu des années 1970, il utilise dans un tract du groupe deux cases extraites de *Tintin au pays de l'or noir*⁽⁴³⁾. Il y aurait aussi eu un numéro spécial du *Désir libertaire* intégralement réalisé en bande dessinée, dont il ne reste aucune trace. Surtout, Dib dessine en 1976 une planche de bande dessinée (illustration 4), qui n'est alors pas publiée dans la revue du groupe, mais dont le texte est constitué d'extraits d'un poème écrit par lui pour *Le Désir Libertaire*, et où il reconnaît l'influence de la « méthode

paranoïaque-critique » de Dalí ainsi que des collages d'Ernst⁽⁴⁴⁾. On constate que plusieurs cases fonctionnent sur le principe des dessins à double sens de lecture. La bande dessinée s'ouvre (première case en haut à droite) sur les premiers mots du poème : « *Toi qui rêves de contrôler la mémoire...* » Concernant les personnages des quatre dernières cases⁽⁴⁵⁾, Dib se souvient avoir à l'époque acheté en Italie un illustré dont il aurait copié quelques détails, aux côtés de croquis d'architecture. Outre le découpage en cases, la ressemblance avec la bande dessinée est donc tout sauf fortuite.

Ainsi, il aura fallu attendre près de dix ans après la mort de Breton pour que la bande dessinée soit directement créée à des fins de publication dans un organe surréaliste et, semble-t-il, assez activement utilisée. Depuis, comme nous l'avons montré, divers travaux ont employé le qualificatif avec parfois beaucoup de liberté. Le déclin de l'activité surréaliste consécutif de la mort de Breton coïncide à peu près avec le début d'une période très riche pour la bande dessinée, dont certains auteurs reprendront les procédés. Employées au sein de la bande dessinée bien avant la naissance officielle du mouvement, et jusqu'à tout récemment, les techniques surréalistes ont influencé la production artistique bien au-delà des disciplines tant prisées des membres du mouvement. Et l'influence apparaît mutuelle. Ainsi, si bande dessinée et surréalisme sont restés dans une relation de prudence à l'égard l'un de l'autre, plus qu'un rendez-vous manqué, leur union apparaît davantage comme une relation discrète mais particulièrement féconde.



Illustration 4 : Maroine Dib, 1976 (œuvre fournie par l'auteur et reproduite avec son aimable autorisation).

- (1) Thierry GROENSTEEN et Benoît PEETERS, *Töpffer – L'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, coll. « Savoir : Sur l'art », 1994, p. x (introduction).
- (2) Deux ouvrages (non traduits) retiendront particulièrement notre

- attention : SUZUKI Masao 鈴木雅雄 et ITÔ Gō 伊藤剛 (éd.), *Manga wo miru to iu taiken : furēmu, kyarakutā, modan āto* マンガを「見る」という体験 : フレーム、キャラクター、モダン・アート (L'expérience de « voir » la bande dessinée : cadres, personnages, art moderne), Tokyo : Suisēisha, 2014 ; et Gavin PARKINSON (éd.), *Surrealism, Science Fiction and Comics*, Liverpool : Liverpool University Press, 2015.
- (3) Notice « Bande dessinée », dans *Encyclopédie Larousse* (en ligne, consultée le 30 octobre 2020) : https://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/bande_dessin%C3%A9e/185578.
- (4) “As a visual narrative art, bande dessinée produces meaning out of images which are in a sequential relationship, and which co-exist with each other spatially, with or without text.” (Ann MILLER, *Reading Bande Dessinée – Critical approaches to French-language comic strip*, Bristol-Chicago : Intellect, 2008, p. 75 ; cité et traduit dans Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration – Système de la bande dessinée 2*, Paris : Presses universitaires de France, 2011, p. 7.)
- (5) Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presses universitaires de France, 1999, p. 21.
- (6) André BRETON, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 2013, p. 94–96.
- (7) André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, dans *ibid.*, p. 15.
- (8) André BRETON, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans *ibid.*, p. 97.
- (9) Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, Genève : Autographié chez Schmidt, 1845, p. 14.
- (10) Barnaby DICKER, « André Breton, Rodolphe Töpffer and the Automatic Message », dans Gavin PARKINSON (éd.), *Surrealism, Science Fiction and Comics*, Liverpool : Liverpool University Press, 2015, p. 46.
- (11) André BRETON, *op. cit.*, p. 92.
- (12) André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, dans André BRETON, Marguerite BONNET (éd.), *André Breton – Œuvres complètes*, tome I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 331–332.
- (13) Rodolphe TÖPFFER, *Essai de physiognomonie*, Genève : Autographié chez Schmidt, 1845, p. 4.

- (14) Rodolphe TÖPFFER, « Réflexions à propos d'un programme (second article) », dans *Bibliothèque universelle de Genève – Nouvelle série*, tome second, Genève : B. Glaser, 1836, p. 321–322.
- (15) Par exemple dans *Une seconde avant l'éveil du rêve causé par le vol d'une abeille autour d'une pomme-grenade* (vers 1944), *La tentation de Saint Antoine* (1946) ou son *Projet pour « Comme il vous plaira »* (1948).
- (16) Édité aux États-Unis, une version en français a aussi été publiée : Justin DUERR, *Le temple du silence : Mondes et univers oubliés*, Paris : Urban Books, 2019. Il y a quelques années, un autre ouvrage en avait reproduit plusieurs planches : Dan NADEL (éd.), *Art in Time: Unknown Comic Book Adventures, 1940–1980*, New York : Abrams ComicArts, 2010.
- (17) Thierry GROENSTEEN, « Surréalisme » (en ligne, consulté le 7 novembre 2020) : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1018>
- (18) Mais Breton lui-même ne reconnaissait-il pas un « *surréalisme éternel, dont on retrouve les éléments dans toutes les cultures* » ? Ce qui, d'autre part, étend d'autant la définition qu'il est possible de donner du surréalisme... (Voir Henri BÉHAR, Michel CARASSOU, *Le surréalisme*, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche – Biblio essais », 1992, p. 7.)
- (19) Définition du *Trésor de la langue française* (en ligne, consulté le 7 novembre 2020) : <https://www.cnrtl.fr/definition/surr%C3%A9alisme>
- (20) Interview sur ActuaBD (en ligne, consultée le 7 novembre 2020) : <https://www.actuabd.com/Cromheecke-Letzer-Le-non-sens-a-du-sens>
- (21) Bien qu'il n'ait semble-t-il nourri guère d'intérêt pour les rêves à l'origine : ce serait l'approche de la date à laquelle il devait rendre son travail et le manque d'inspiration qui l'auraient décidé à utiliser ce rêve qu'il avait fait comme scénario. Propos de l'auteur rapportés dans TAKANO Shinzō 高野慎三, « Kaidai » 解題 (Notes bibliographiques), dans TSUGE Yoshiharu つげ義春, *Tsuge Yoshiharu zenshū* つげ義春全集 (Œuvres complètes de Tsuge Yoshiharu), vol. 6, Tokyo : Chikuma shobō 筑摩書房, 1994, p. 333.
- (22) « Moebius, artiste "chamanique", expose ses métamorphoses », dans *Le Point*, 11 octobre 2010 (en ligne, consulté le 10 novembre 2020) : https://www.lepoint.fr/culture/moebius-artiste-chamanique-expose-ses-metamorphoses-11-10-2010-1247600_3.php
- (23) MOEBIUS, « Introduction », dans MOEBIUS, *Arzach – Nouvelle édition*, Paris : Humanoïdes associés, 2006, p. 3.

- (24) Thierry GROENSTEEN, *op. cit.*
- (25) Cité dans Barnaby DICKER, *op. cit.*, p. 40.
- (26) Il s'en explique dans *The Illumination of Jim Woodring* (2019), documentaire de Chris Brandt qui lui est consacré.
- (27) André BRETON, *Manifeste du surréalisme*, dans André BRETON, Marguerite BONNET (éd.), *op. cit.*, p. 328.
- (28) Clement GREENBERG, « Surrealist Painting », dans Clement GREENBERG, *Perceptions and judgments, 1939–1944*, coll. « The Collected Essays and Criticism », vol. 1, Chicago : University of Chicago Press, 1986, p. 227–228.
- (29) Salvador DALÍ, « L'âne pourri », *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 1, juillet 1930, Paris : Dépositaire général : Librairie J. Corti, p. 10.
- (30) Voir notamment André BRETON, *L'Amour fou*, dans André BRETON, Marguerite BONNET (éd.), *André Breton – Œuvres complètes*, tome II, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 752–755.
- (31) Voir ITÔ Gō 伊藤剛, « Kieru otoko / Kaettekuru otoko » 消える男／帰ってくる男 (L'homme qui disparaît / L'homme qui revient), dans SUZUKI Masao et ITÔ Gō (éd.), *op. cit.*, p. 23–25, et SAITÔ Tetsuya 斎藤哲也, « Bunretsu suru furêmu » 分裂するフレーム (Le cadre qui se divise), dans *ibid.*, p. 126–130.
- (32) SAITÔ Tetsuya, *op. cit.*, p. 129.
- (33) André BRETON, *Genèse et perspective artistiques du surréalisme*, dans André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris : Gallimard, 2013, p. 99.
- (34) René MAGRITTE, « Les mots et les images », dans *La Révolution surréaliste*, n° 12, décembre 1929, p. 32–33.
- (35) Voir David SYLVESTER et Sarah WHITFIELD (éd.), *René Magritte – Catalogue raisonné*, vol. 4 : « Gouaches, temperas, watercolours and papiers collés, 1918–1967 », Londres : Philip Wilson Publishers, p. 27.
- (36) Alberto GIACOMETTI, « Objets mobiles et muets », dans *Le surréalisme au service de la révolution*, n° 3, décembre 1931, p. 18–19.
- (37) Voir Nelly FEUERHAHN, *Maurice Henry : la révolte, le rêve et le rire*, Paris : Somogy, 1997.
- (38) Éditions du Sandre, 2018.
- (39) *First papers of Surrealism*, New York : Coordinating Council of French Relief Societies, 1942, n. p.
- (40) « André Breton et Benjamin Péret... sacrifient à la mode des bandes dessinées », *Paris-Presse, L'intransigeant*, 5 janvier 1952, p. 4.

-
- (41) Voir André BRETON, Marguerite BONNET (éd.), *André Breton – Œuvres complètes*, tome III, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1454.
- (42) Au sujet des activités de ce groupe, voir Abdul Kader EL JANABI, *Le désir libertaire. Le surréalisme arabe à Paris 1973–1975*, Toulouse : Éditions de l'Asymétrie, 2018.
- (43) Voir *ibid.*, p. 58.
- (44) Propos recueillis à l'occasion d'échanges avec l'auteur en novembre 2020.
- (45) Le texte de ces quatre cases (reproduites dans *ibid.*, p. 157) est le suivant : « à la mesure de l'éparpillement de ta journée pauvre en passions / s'éloignent les images / de tes actes » ; « cela est dû à ce que notre sensation du temps n'est plus digne de nos occupations historiques » ; « ces rides qui flottent à la surface de l'espace » (traduction aimablement réalisée par l'auteur).

